

LITERATURA DE VIAJE COMO PUNTO DE PARTIDA: EL HOGAR DEL EXILIO
EN *COMPOSICIÓN DE LUGAR* (1984) DE JUAN MARTINI Y *VUDÚ URBANO*
(1984) DE EDGARDO COZARINSKY

POR

MARÍA CISTERNA GOLD

Ningún exilio es voluntario: cuando se pasa de un lugar a otro, creyendo tomar libremente una decisión, las razones del cambio han sido tramadas por el mundo antes de que el sujeto las actualice. La distancia ya existía antes del alejamiento, la ruptura antes de la separación. *Que la partida se verifique o no es secundario. En todo caso esa partida no es más que la conclusión práctica y puramente anecdótica de una contradicción ineludible.* (énfasis mío)

Juan José Saer. “Caminaba un poco encorvado”

La partida hacia el exilio a la que alude el escritor y crítico Juan José Saer en uno de sus ensayos sobre la relación entre la experiencia del exilio y la literatura en la Argentina durante la década de los años 80, se postula como la imposibilidad de demarcar las fronteras identitarias del escritor y las cuestiones de nacionalidad que acosan su escritura. En un momento en que la crítica adopta la “literatura de exilio”¹ como la forma capaz de localizar geográfica y temporalmente un discurso que *resiste y se opone* al lenguaje autoritario y totalizante heredado de la dictadura, Saer cuestiona las nomenclaturas del “acá vs. allá” y más aún las ideologías institucionales que desean reestablecer nuevas normas para una literatura nacional.² La partida, según Saer, es un movimiento que va más allá de la experiencia individual del escritor, es un cambio meramente discursivo,

¹ El término “literatura de exilio” generalmente se usa para hablar en torno a los textos escritos por autores del Cono Sur que tuvieron la necesidad de exiliarse por razones políticas durante las dictaduras de los años 70 y cuyos textos narran dicha experiencia.

² El ensayo de Juan José Saer Saer, “Caminaba un poco encorvado”, es una respuesta a las propuestas de la crítica, tanto en Argentina como en el exterior, durante la década de los años 80, durante la cual se organizan una serie de congresos en los Estados Unidos y en Argentina en torno a la relación entre literatura y exilio durante las dictaduras militares del Río de la Plata. Véanse Sosnowski; y Sarlo.

un intento por alejarse de las estructuras institucionales de una sociedad en constante necesidad de nombrar el espacio que ocupa la escritura.

En este trabajo me interesa explorar la escena de la partida en *Composición de lugar* de Juan Martini (1984) y *Vudú urbano* (1985) de Edgardo Cozarinsky como el evento que da comienzo al viaje hacia el exilio y como el espacio discursivo donde se reflexiona en torno a la institución de la literatura y los procesos de nacionalización de la escritura. Son novelas que reflexionan en torno a la contradicción que representa la idea de la literatura de viaje como origen de una literatura latinoamericana para cuestionar entonces el espacio literario que ocupa la literatura de exilio en dicho contexto. A través de la imposibilidad de representar los lugares identitarios como lugares marginales inamovibles, es decir, un aquí o allá que localice la identidad del sujeto exiliado, los textos de Martini y Cozarinsky develan su ideología, su gesto político y es así como construyen su propia idea de destierro como un espacio de constante reescritura. Se trata de novelas que narran un viaje hacia el exilio, pero cuya experiencia del destierro no es más que el relato del retorno. Más que un desplazamiento territorial, el exilio en ambos textos se vuelve un acercamiento; una radiografía que expone cómo funcionan las estructuras discursivas que construyen la identidad nacional, iluminando sólo las huellas de una escritura “original”.

Paradójicamente, éstas son novelas que han sido escritas desde el exilio durante los últimos años de la dictadura argentina y que si bien, de vez en cuando, logran ser “mencionadas” en las antologías del exilio, escasamente son analizadas o integradas a la discusión en torno a la literatura de la época.³ La literatura de Juan Martini ha sido categorizada por José Luis de Diego, por ejemplo, como “indiscutida” por ocupar un lugar excéntrico en el contexto de la literatura argentina. Los textos de Cozarinsky, sólo recientemente han tenido un poco más de recepción, especialmente en el ámbito académico, tanto en la Argentina como en el exterior.

La partida, de la que habla Saer, como el evento que da comienzo a la errancia del sujeto exiliado y como metáfora del gesto crítico que desplaza los valores previamente establecidos, va de la mano con la noción de “comienzo” en una obra literaria elaborada por Edward Said. Dicho evento, según el crítico palestino, no debe pensarse como un

³ Según José Luis De Diego, en su libro más reciente, *Una poética del error. Las novelas de Juan Martini*, y único trabajo crítico sobre la literatura de Juan Martini, postula que “Juan Martini es uno de los escritores que ocupan un lugar indiscutido en el campo literario argentino. Y utilizo ese adjetivo de un modo deliberado y anfibiológico: porque nadie, creo, discute ese lugar, y porque nadie lo discute. Quiero decir que ese lugar indiscutido no ha tenido como correlato previsible una actividad crítica que se interese en ese objeto largamente consolidado. La bibliografía sobre la literatura de Martini es casi invisible por lo episódica: cuando se habla de la literatura policial en Argentina, se lo menciona; cuando se habla de la producción literaria durante la última dictadura, se lo menciona; cuando se habla de la novelística del exilio argentino, se lo menciona. Como si fuera un referente insoslayable para ser incluido en esas clases, pero no alcanzara a constituirse en un ejemplar digno del interés crítico”.

lugar inamovible de “origen”, sino como “un orden de repetición, a diferencia de uno de originalidad, pero como orden de repetición excéntrica y desigual”, como un tipo de escritura “otra” que a su vez se convierte en una escritura “crítica” que desfigura y cuestiona la idea misma de *origen* (Said en Andermann, 35). Tanto Saer como Said postulan los conceptos de “partida” y “comienzo” como eslabones en la trayectoria del proceso de escritura y como estrategia para analizar la problemática relación entre los conceptos de “tradición” y literatura.

Al igual que el proceso de “clasificación” postulado por Claude Levi-Strauss donde la mente, según el antropólogo, sólo puede clasificar lo que observa “a posteriori”, el comienzo en la escritura es aquello que establece lo que se ha dejado atrás (Levi-Strauss en Said, 6). Es por ello que el relato de viaje ha servido como la metáfora que evoca ese mismo desplazamiento; como un alejamiento del hogar del que parte el viajero y una posición crítica frente a los valores que lo constituyen. Si bien, como veremos a continuación, el propósito del viaje tradicional ha sido históricamente “domesticar y familiarizar lo extraño” (Rosman, 131), simultáneamente existe la otra figura del viaje en la cual, el viaje en sí se esfuerza por desplazar dicha domesticidad y busca reescribir las estructuras del hogar. En otras palabras, la posibilidad de la “pérdida” está implícita en el viaje y el viaje es siempre potencialmente un viaje hacia el exilio. El constante temor al exilio, no altera la existencia del hogar sino que es lo que constituye la narración del viaje. El relato de la experiencia, de lo aprendido y de lo añorado, que narra la nostalgia por el lugar que se ha dejado atrás, es el eje central que constituye dicha narrativa. El viaje en sí debe conceptualizarse entonces, como una constante e infinita repetición del “Oikos”, una traducción y como tal, una traición a la posible idea misma de “origen”.

Desde esta perspectiva, la tradición de la narrativa de viaje en la literatura latinoamericana postula una paradoja: por un lado pone en tela de juicio la existencia de un posible lugar de origen, es decir, de un centro referencial definible que aprehenda la esencia latinoamericana y por otro, se ha establecido como el “comienzo” literario, como el punto de partida del cual se generan nuevas formas de pensar la literatura y nuevas narrativas. Se trata de un lugar imposible de demarcar ya que sólo está constituido por los relatos que fomentan su existencia.

EL RELATO DE VIAJE COMO COMIENZO DE LA LITERATURA LATINOAMERICANA

Al igual que la relación dicotómica dentro y fuera, centro y periferia, nación y extranjero; la oposición entre tradición y revolución, al parecer polos opuestos, presenta una relación inseparable, tanto que estos dos términos comparten la misma



línea etimológica.⁴ Tradición y ruptura, comparten un eje referencial y su Otro, se incorporan mutuamente y por consiguiente dependen de dicha oposición. La literatura latinoamericana, al comenzar a través de la reescritura de los relatos y crónicas de viaje, parece encontrarse bajo esta misma tensión; se inicia a partir de una repetición incesante de ese principio “errante” que se origina con los textos de Cristóbal Colón.⁵

El sujeto explorador adopta los códigos sociales y legales durante la España de la conquista para legitimizar su empresa aunque al encontrarse con una América desconocida fuera necesario crear nuevas formas discursivas.⁶ Se repite este fenómeno en la literatura de viaje desde el siglo xvi hasta el siglo xix, en su intento por relatar la inhóspita vastedad de los territorios de la Patagonia con el fin de crear un espacio para ser definido y explorado. Tal es el caso de Alexander von Humboldt cuyos textos fueron la fuente de un sin número de discursos científicos, etnográficos, relatos de caza y aventuras de viaje que luego sirvieron para llamar la atención tanto del lector europeo como del criollo. Sirvieron pues no sólo para dar testimonio de un desierto explotable, sino también para comparar la idea que Europa tenía de sí misma con este su nuevo Otro.

Durante el siglo xix, el intelectual americano viaja hacia Europa en busca de información que autorice su posición en la nueva América independiente y que a su vez le ofrezca un vocabulario para definir su tierra y para definirse a sí mismo. Esto se observa claramente en Domingo Faustino Sarmiento y sus relatos de viaje por Europa, África y los Estados Unidos, los cuales se impregnan de “una mirada de humanista burgués internalizada en París frente a ‘naturales’” (Viñas, 163). Dicho caudal de conocimiento se transportará más tarde en sus viajes por La Pampa y descubrirá *zonas de contacto*⁷ en las cuales podrá “corregir el enfoque del Otro dominante para no compartir la miopía de su mirada sobre el Otro interno” (Andermann, 82). Esto es: a pesar de ese impulso ordenador por parte de Sarmiento, su acto de “ruptura” pasa por la reescritura de ese saber europeo y por la ficcionalización del espacio argentino.

A fines del siglo xix y comienzos del xx se desata lo que David Viñas llama “El viaje estético”, es decir, un viaje interior; monopolio del modernismo, cuya función es la de desterritorializar el espacio, cualquiera que éste sea, para crear un lugar propio de creación y de ocio. Es a partir de este momento que el viaje adopta su doble función:

⁴ “Tradición: traduttore, translator, traitor”. Revolución: “cyclical repetition and radical break”. Para un análisis más extenso sobre la relación etimológica entre estas dos palabras ver Svetlana Boym.

⁵ Según Djelal Kadir “Revolution chastises utopia through the constant repetition of ‘making it new’ in a redoubled strategy; it deploys at once an analogical and ironic tactic. The errantry of ‘beginning anew’ emerges as a spectral analogue, as recursive reflection of its founding fictions” (Kadir, 7).

⁶ Este mismo gesto de repetición y reescritura puede observarse también en los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso, en los cuales se observa una dialéctica relación entre su educación metropolitana y nuevas formas discursivas necesarias para dar testimonio de su pasado indígena. Ver Roberto Gonzáles Echevarría.

⁷ Uso el término “zonas de contacto” acuñado por Mary Louise Pratt.

proyecto cultural que se presta para materializar una teoría de la escritura, pero que en su trayectoria reescribe y descubre nuevas topologías literarias. Dicho paralelismo se observa también más tarde en escritores como Horacio Quiroga, Roberto Arlt⁸ y luego Julio Cortázar, que utilizan el viaje y el desplazamiento como sinónimos del proceso de escritura.

Al igual que la inseparable relación entre tradición y revolución, mencionada más arriba, el relato de viaje y el relato de exilio son lugares discursivos intrínsecamente inseparables: La narrativa de viaje, esa figura transgresiva e innovadora que “explora nuevas formas de mirar el mundo” (Van Den Abbeele, 5) es pues el “Oikos” de la narrativa de exilio. Pero lo es también la errancia, el temor a la soledad absoluta, un elemento de una constante reescritura. Esto es, el exilio, como evento político, histórico y literario de los siglos XIX y XX permite hacer una genealogía semejante a la de la literatura de viaje en el contexto de la literatura argentina. Sólo hay que pensar en la ya clásica cita de *Respiración artificial* de Ricardo Piglia donde el personaje Arocena en una de sus cartas se pregunta “¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?”; interrogante que resume el debate de un campo intelectual que se identifica con sus predecesores, tanto en su lucha política como en los diferentes géneros que la novela incluye y reescribe⁹. Martini y Cozarinsky dialogan directamente con la novela de Piglia al situarse en una trayectoria literaria que problematiza el espacio geográfico e institucional del relato del exilio, desde y a partir de la literatura.

LA PARTIDA HACIA EL EXILIO

Los textos que aquí nos ocupan expresan la experiencia del exilio como metáfora de la nostalgia en tanto manifestación del deseo de regreso a una experiencia de comunidad. Composición de lugar narra el regreso a la tierra de los ancestros del narrador en busca de una herencia familiar y Vudú urbano narra el regreso ficcional a la tierra natal del narrador a través del recuerdo y la memoria. En ambos textos, el espacio identitario de origen se vuelve su objeto y por lo tanto, se fetichiza “substituyéndose” por la literatura de viaje, creando así un tipo de anhelo insaciable, una reescritura infinita. El fetiche cumple dos funciones: se presenta o actúa como objeto y al mismo tiempo representa su ausencia.

⁸ Para un análisis del viaje como metáfora de la escritura en los textos de Horacio Quiroga y Roberto Arlt ver Jens Andermann.

⁹ Ver Rita de Grandis “Respiración artificial veinte años después” donde postula que más allá de la representación alegórica del presente de la dictadura, Piglia “reutiliza los procedimientos narrativos y de contextos históricos del siglo XIX como la forma en que *Respiración artificial* mantiene su continuidad con la literatura de los albores de la nación, y su relación dialéctica con la misma y con aquel siglo como clave de interpretación del presente”.

¿Qué constituye ese lugar que denominamos hogar, “home”,¹⁰ ese lugar que el exiliado debe abandonar, del cual debe partir y del cual le es irresistible su llamada? Un lugar, como dijimos más arriba, es cualquier centro referencial, ya sea territorial, histórico, epistemológico, político, estético, que sirve para demarcar los parámetros identitarios de un individuo. El hogar funciona como punto trascendental en toda economía de viaje, punto de partida y de retorno que dicta que todo viaje, incluso la posibilidad de la pérdida del hogar que presupone el exilio, están configurados bajo dicha economía. El hogar es pues, el lugar que construye al sujeto, eje central a partir del cual se observa el mundo. ¿Qué significaría entonces cruzar las fronteras?, ¿cómo se narra el acto mismo de salir de un lugar reconocido sin la esperanza de un retorno? ¿Cómo se reconocería el afuera?

Composición de lugar, publicada por primera vez en 1984, es la primera de las cuatro novelas de Juan Martini protagonizadas por Juan Minelli. El ciclo completo narra la experiencia de un viaje en busca de una herencia familiar que nunca logra materializarse convirtiéndose entonces en un viaje hacia el exilio sin la posibilidad de retorno. A lo largo de diez años, Rosario, Buenos Aires, Barcelona y Venecia se vuelven los puertos y de un itinerario marcado por trenes, bares, pensiones, muelles y aeropuertos; lugares pasajeros sin vínculos que los marquen en ningún espacio territorial importante. Se trata de un viaje que no tiene un punto de partida tradicional, ya que se formula a través de constantes regresos y repeticiones contruidos por la memoria. “Minelli recordaba con exactitud la habitación donde, por fin, volvió a dejar su valija en el suelo” (8). Si bien el texto intenta establecerse bajo las reglas generales de los relatos de viaje, debido a que el personaje Minelli es un historiador cuyo propósito es el de dar testimonio de sus antepasados a un juez, es en la frustración de dicho paradigma donde esta novela se hospeda.

El acto mismo de “dejar la valija en el suelo” se repite a lo largo del texto cada vez que Minelli llega a una nueva pensión o cuando regresa a alguna donde ya había estado antes, como un intento por dejar una huella, como una forma de sitiarse a sí mismo en el lugar al que ha llegado. No obstante, *Composición de lugar* se cancela circularmente retornando al principio mediante la repetición de la “hermética”¹¹ frase que da inicio y culmina el relato; “Ocas en el claustro” (7). Cuando esta frase se repite al final, aparece entre las interrogantes “¿Un lugar?, ¿Una herencia?, ¿Una historia?”

¹⁰ La palabra en inglés “home” tiene otras connotaciones que no se usan de la misma manera en español con la palabra “hogar”. “Home” no sólo suele referirse al hogar, (la casa en la que uno crece o vive) sino que también metonímicamente hace referencia a la nación, “the home of the brave”. Por eso suelo agregar esta palabra en inglés ya que se acerca más al significado de la idea de “lugar” como casa/ y territorio, con las que trabajo.

¹¹ Con esta palabra es que Martini describe la frase “Ocas en el claustro” en una entrevista con Beatriz Sarlo.

(223), enigmas que el relato no logra descifrar pero que, sin embargo, se intercambian y se reemplazan entre sí, como tres categorías constitutivas de la identidad del sujeto exiliado. La constante reiteración de la llegada anula las posibilidades de adquirir algún tipo de ganancia para que el viaje sea posible y, por consiguiente, anula la existencia de una “historia” que contar, ya sea la historia de Minelli, o bien el objeto de su trabajo; la Historia como disciplina. El recuerdo en esta novela se abre a la deconstrucción y, por lo tanto, carece de un referente que nos permita afirmar la historia del personaje. Se trata entonces de un viaje que no se lleva a cabo, de un viaje que parte y no regresa o vice versa, un viaje que regresa sin partir, un viaje cuyo propósito es en esencia, quedarse en el limbo. La imposibilidad tanto del relato personal del viaje como del colectivo, es decir, el relato de la Historia, postula la problemática situación de un personaje cuya historia en sí se resiste a ser contada porque no es articulable en una narrativa con un comienzo y fin y cuyo fracaso es sintomático de la insuficiencia de la identidad y de su constante redefinición y su cuestionamiento.

Susan Sontag, en su introducción de la primera edición del libro de Cozarinsky, dice que *Vudú urbano* es “un libro desplazado, ante todo porque carece de un idioma original” (10). “El viaje sentimental”, título del primer relato, es la única parte del texto escrito que Cozarinsky escribió en español, la lengua del escritor. Al igual que el viaje de Minelli, este es un viaje que sólo existe como relato pero que simbólicamente usa este primer texto como la escena que da comienzo al relato del personaje. La partida en este texto se posibilita a partir del desprendimiento de la lengua, como un adiós al hogar y a la lengua materna. Es el texto que introduce una serie de relatos cortos que el narrador denomina tarjetas postales y que se dedicarán a describir distintos momentos del pasado del narrador. Las tarjetas postales se remontan a diferentes momentos, escenas de lugares, cafés, calles o tipos de personas y en cada uno de ellos Buenos Aires se vuelve el objeto, el fetiche deseado y manoseado por el narrador. Dichos textos fueron escritos en lo que Cozarinsky denomina un “inglés de extranjero que luego tradujo a [su] español natal, [...] para borrar la *noción de original*, para que ciertos giros hallados al traducir sean luego incorporados en la lengua traducida, hasta que el *original mismo se vuelva traducción*” (165). Existe entonces una violencia en dicho quiebre, una escritura que sólo puede repetir, traducir, lo que se ha perdido para siempre.

El personaje comienza su relato al observar los objetos que tiene guardados en una caja que no mira desde hace mucho tiempo y allí encuentra el pasaje de avión que lo llevó de Buenos Aires a París. Es un pasaje de ida y vuelta del cual nunca usó la parte de retorno. “Aún en el momento de tomar una decisión angustiosa, confrontado a un caos inminente, era capaz de invertir una suma considerable para asegurarse la posibilidad de volver: ‘por las dudas’” (26). Si bien, el viaje hacia el exilio comienza con la necesidad de asegurarse que sí tenía un lugar de retorno, un lugar que lo esperaba, después de un año, el personaje sabe que no regresará: “(aunque no lo hubiera decidido, como suele ocurrir, había llegado a lo que otros podían ver como una elección definitiva

mediante una serie de gestos menudos, casi imperceptibles)” (26). El gesto nostálgico de la escritura de este relato es lo que en última instancia mediatiza el vacío de la pérdida. El personaje decide redimir la parte del pasaje de vuelta “París-Buenos Aires” y logra recuperar el dinero pero en pesos argentinos, “ya debilitadísimos” debido a su gran devaluación” a fines de 1975. “Esa suma, apenas doce meses después de pagada, sólo podía comprarle un par de zapatos o bueno también un estuche nada desdeñable de cassettes: Grandes Damas en la historia del tango” (26). Se trata de un viaje que se convierte en exilio mediante la devaluación no sólo de la moneda, sino también de todos los objetos que guarda en una caja desde su llegada al exterior. El impulso de enmarcar el recuerdo, como “uno de sus reflejos de archivista de museo” (26) le otorga al personaje un “lugar” estable y sedentario, un lugar al que es posible regresar. Susan Stewart habla del “souvenir” o “recuerdo” como objetos de nostalgia que representan la experiencia de la posesión, del adueñamiento de algo “usado”

como la colección, [el recuerdo] siempre presenta el romance del contrabando, dado que el escándalo reside en el removerlo de su lugar natural. [...]. El recuerdo hace referencia a un contexto de origen a través de un lenguaje de anhelo, ya que no es un objeto que se obtiene por necesidad o por su valor de uso, sino que es un objeto que se obtiene debido a la insaciable demanda que impone la nostalgia. (la traducción es mía, 133)¹²

El “recuerdo” narra una experiencia de retorno, de contacto con el lugar que representa. Un “fetiche” en términos freudianos que actúa como suplemento (siempre incompleto) de ese todo que se anhela y desea. Su existencia no evoca la experiencia del “original” sino la experiencia de la pérdida. Aunque el personaje termina deshaciéndose del boleto de avión, “entre llamas y cenizas, en el fondo del inodoro” (27), este acto es lo que inicia la diáspora hacia el exilio del personaje, quebrando la posibilidad de retorno a un contexto pasado. Sin embargo, es el texto el que se transforma en recuerdo y se apropia del deseo nostálgico para transformarlo en relato. Aunque el cuadernillo ya no exista, aunque el original que metonímicamente era el “lugar” de origen del personaje, ya no esté, el relato, “el viaje sentimental” se vuelve, lo que Stewart denomina una “réplica”

La réplica del recuerdo es una alusión y no el modelo, se presenta después del hecho y se mantiene parcial y más expansivo que el hecho mismo. No funciona sin el discurso de la narrativa suplementaria que se lo adhiere a su relato de origen y crea un mito con respecto a esos orígenes. El recuerdo desplaza el punto de autenticidad, *ya que*

¹² Like the collection, it always displays the romance of contraband, for its scandal is its removal from its natural location. [...] The souvenir speaks to a context of origin through a language of longing, for it is not an object arising out of need or use value; it is an object arising out of the necessarily insatiable demands of nostalgia (133).

este mismo se convierte en el punto de origen de esa narrativa (Stewart, 136)¹³. (La traducción y el énfasis son míos)

Cozarinsnky, logra crear una “alusión” de Buenos Aires, de sus amigos, de su lugar, lo cual se verá en la segunda parte del texto cuando deja que su imaginación lo pasee por las calles porteñas. El viaje sentimental es una reescritura del original, un deseo de volver a ver todo lo que dejó atrás haciendo el esfuerzo de recordar todas las caras, los bares, los edificios aunque sabiendo que son irrecuperables, que ya no existen y que quizás nunca existieron. Los objetos del recuerdo se vuelven entonces el “comienzo” del relato y “dejan atrás” la noción de origen aunque nunca llegan a “rehusar” de su herencia verdadera.

Tampoco lo disuade Guillermo, cuando le pide que sea sincero y admita la verdad, que sólo extraña las interminables tardes en la calle Viamonte de la época en que la vieja Facultad estaba allí, cuando entraba y salía de aulas, cafés y librerías en un solo movimiento sin rumbo [...]. Ni siquiera calla cuando él mismo reconoce que lo único que querría recuperar es su despreocupada, desprolija, dilapada juventud. (48)

Se trata de un personaje que busca, a través de su relato, representar cuan inalcanzable es el objeto de deseo. No es Buenos Aires como lugar territorial o geográfico, o su gente lo que él extraña, sino más bien es un *sentimiento* de juventud, de inmadurez, es la experiencia del destiempo, del sueño. Por lo tanto, esa necesidad insaciable de regresar a un lugar, “tu lugar”, como le dicen sus amigos ya imaginarios, sólo puede constituirse como una asociación desencadenada de recuerdos, que sólo la fantasía puede llegar a ordenar y traducir. Según Slavoj Žižek “what the fantasy stages is not a scene in which our desire is fulfilled, fully satisfied, but on the contrary, a scene that realizes, stages, the desire as such” (6). El rol de la fantasía es entonces el darle forma al deseo, es crear un espacio, un hogar para la nostalgia.

Al igual que los regresos y las huellas de la valija de Minelli, la escritura del recuerdo en estos textos representa un punto de partida frustrado hacia el exilio, una despedida incompleta. Se trata de novelas que intentan reescribir el hogar, creando una tropografía que en su traducción desafía la posibilidad de un original. Aclara Van Den Abbeele que este espacio de la escritura:

¹³ The souvenir replica is an allusion and not a model; It comes after the fact and remains both partial to and more expansive than the fact. It will not function without the supplementary narrative discourse that both attaches it to its origins and creates a myth with regards of those origins.[...] The souvenir displaces the point of authenticity, as it itself becomes the point of origin for narrative (136).

[...] es la condición previa para un dominio referencial del “oikos” y lo que implica la descentralización inevitable de esta economía referencial como *una cadena indefinida de referencias*. Dicha eventualidad, sin embargo, implica la pérdida de cualquier dominio que se pensaba haber obtenido a través de la propuesta de texto como viaje, dado que produce un *testimonio inoportuno* de la justicia de esa tesis.(XXI)¹⁴ (el énfasis y la traducción son míos)

El desplazamiento del hogar pone en tela de juicio la misma idea de “dominio” que el viaje presupone. Si el viaje tradicional se imaginaba como un “escape” fuera de las geografías que nombran la nación, como un gesto “transcendental” a través del cual el sujeto lograría su independencia, el viaje hacia el exilio en estos textos se inicia a partir de la imposibilidad de dicha ruptura. Lo único que el viaje en estos textos nos ofrece es la oportunidad de dar testimonio, al hecho de que el hogar es un relato, tan artificioso como la subjetividad. Si la “propiedad” del hogar es lo que el viaje pone en peligro, pues entonces, también lo es la propiedad del nombre propio, que es lo que constituye al sujeto y lo que en última instancia nombra su lugar.

El nombre, en estas novelas aparece también como el comienzo que pone en tela de juicio “el dominio”, la autoridad, en su doble sentido, que el sujeto tiene sobre su origen, ya que aparece como una traducción y una relación del referente, una copia inconclusa. Nombrar es una manera de reclamar un territorio, una “imagen” y por consiguiente representarlo. El nombre propio es único. No puede ser descrito ni traducido. Es un símbolo de propiedad que como el hogar, refleja lo particular del individuo. Como apunta Vand Den Abbeele, el relato de viaje es una reivindicación del nombre propio, es una puesta en escena de su lugar de origen. No es de extrañar que en estas novelas el nombre propio de sus personajes aparezca como un enigma a descifrar, como un vacío con una historia a priori que el relato se esfuerza por recobrar. Dichas búsquedas culminan en lo indescifrable, en nombres que si bien ya no existen o no nombran nada, sí nombran los rastros de un nombre anterior. Se trata de textos cuyos narradores poseen una subjetividad fantasmagórica, para la cual es difícil establecer su verdadero origen de los cuales se arraiguen “naturalmente” y puedan establecer su verdadera identidad.

En *Composición de lugar*, Juan Minelli, obvio espejo del nombre del autor, tiene la responsabilidad de buscar los paraderos de sus ancestros, el “origen” de su propio nombre. Herencia y nombre se vuelven intercambiables, ya que nunca está claro si Minelli busca dinero o tierras, porque nunca se sabe cuál es el objeto de la herencia. No obstante, para encontrarlo debe llegar donde “antiguas escrituras habían fijado

¹⁴ “[...] is both the precondition for the referential mastery of the oikos and that which implies the inevitable decentering of this referential economy into an *endless chain of references*. Such an eventuality, however, implies the loss of whatever mastery was thought to be gained through the positing of travel as text, even as it bears *unwelcome witness* to the justice of that thesis” (XXI).

nombres, fechas, señales de vida” (9), y llega a una ciudad en ruinas que señala el paso del tiempo sin la interrupción de la modernidad. Se trata de un lugar que insiste en preservarse en las huellas de la memoria pero que carece de un lugar en el presente. Existe pues una tensión, existencial y temporal, entre el lugar de la herencia y el pasado inmediato del personaje. El ser reconocido, el tener que acudir a la llamada del nombre crea desconcierto y temor; sensación que lo remite a la Argentina de la dictadura en donde el ser reconocido e identificado es causa de temor y peligro. Ambos pasados se interponen en el relato de la herencia del personaje. “Pero cuando oyó su nombre, poco después, mientras una memoria a la deriva recomponía turbias figuras, se sintió descubierto, en peligro, inerme. ‘¿Juan?’ Abrió los ojos. ¿Tú eres Juan Minelli verdad?” (7). La iglesia en ruinas se interpone a los recuerdos del nombre de Minelli para dar inicio a una búsqueda que nunca llegará a su fin.

La desfiguración del nombre propio hace que Minelli aparezca en San Sisto como un fantasma, con una identidad ambigua y temporaria donde deambula borracho y enfermo. Los otros personajes siempre dudan de su autenticidad pero a su vez a ninguno le interesa demasiado de dónde proviene. “¿Qué escenas, repites Minelli, que escenas buscas?”, “¿Quién eres tú?”, “Dime quién te imaginas que eres?”. En otros momentos es simplemente definido como un traidor, un mentiroso: “Eres un farsante”, “Eres un farsante, un hipócrita”; ¿Qué gestos imitas Juan Minelli? Se lo trata como si todos supieran que hay otro Minelli, que este no es el verdadero. En efecto, cuando finalmente encuentra el lugar donde reside su familia, descubre que su nombre es un “error”, que la familia que encuentra se llama “Micelli”.

La duplicidad constante en la que vive Minelli es el eje central en toda la novela. Minelli siempre parece encontrarse en un lugar donde ya había estado antes y al que debe volver por segunda vez para tratar de encontrar algo que justifique su viaje. Y así es que vive en un estado nebuloso en el cual todo parece reconocible pero siempre carece de la autoridad para traducirlo, para volverlo un objeto propio. “¿Un lugar? ¿Una herencia? ¿Una historia?” (223) se pregunta, ¿había sido esto el propósito de su viaje?, que culmina de la misma manera que comienza, en la imposibilidad del reencuentro con su patrimonio.

En *Vudú urbano* el nombre del narrador no aparece simplemente porque en el relato él no existe, o mejor dicho no debe existir, ya que su función es la de ser un intermediario entre su pasado y su fantasía. “Así que volviste para espiarnos” le dice uno de sus amigos de la memoria. “Típico tuyo, volver sin avisarle a nadie. No importa, estás descubierto: se su-po” (37). Sin embargo, a pesar de que sus amigos lo llaman por su nombre, el lector no lo sabe y nunca lo escucha. El narrador entra y sale de la realidad del texto no como una copia de sí mismo, sino como un simulacro, como una copia falsa de lo que los otros creen que es

Y no lo miran. El no olvida, desde luego, que está escrutándolos desde un automóvil en movimiento pero por otra parte por qué deberían mirarlo? Acaso él mismo se siente como un fantasma? Un irrisorio Rip van Winkle, intentando explicar el territorio presente con un Baedeker amarillento, destartado, confundiendo sus recuerdos con datos, tomando sus deseos por impresiones [...] (46-47)

No sólo es el personaje un defecto del original que pone a éste en peligro de extinción, sino que también su relato se vuelve falso y es por eso que confunde lo que ve con lo que recuerda o cree recordar. El narrador se encuentra solo en una posición de observador, que observa su pasado “desde un automóvil en movimiento”, como el turista que intenta darle un sentido a lo que observa desde una mirada exotizante y foránea. La falta de nombre propio desautoriza la mirada del narrador, le quita la posibilidad de apropiarse de lo que ve creando así una ambigüedad de géneros, entre autobiografía y relato ficcional. Su presencia anómala hace del recuerdo una fantasía absurda que confunde pues “sus recuerdo con datos” desestabilizando la verosimilitud del testimonio que aquí se relata. Si existe una verdad en este relato es la puesta en escena de la imposibilidad de acceder a este recuerdo y de “explicar el territorio presente”.

Según Deleuze, un simulacro o fantasma es precisamente una imagen “demoníaca”, “stripped of resemblance, [...] that have externalized resemblance and live on difference instead. If they produce an external effect of resemblance, this takes the form of an illusion” (128). Tanto Minelli como el personaje de Cozarinsky sufren de una constante extranjería a pesar de encontrarse de regreso en la tierra de sus orígenes. Ambos se encuentran en espacios donde sus posibles referentes parecen haber sido borrados por el tiempo y la distancia. Los narradores en estas novelas se presentan con cualidades fantasmales; como dobles de sí mismos, donde la identidad del primero, del “modelo”, del “ícono” como apunta Deleuze, “and the resemblance of the copy become errors, the same and the similar no more than illusions born of the functioning of simulacra” (128). *Error* y *errante*, como reescritura y exilio, se convierten en las imágenes que definen lo siniestro de la experiencia misma de extranjería al evocar los rastros de un pasado ya vivido que interrumpe y perturba el presente. La escritura proporciona, sin embargo, un lugar que compensa y ofrece un albergue para lo ajeno. Es, como vimos más arriba, lo que se ofrece en lugar de, en nombre de, la falta.

El relato de la historia personal y genealógica que se intenta construir en ambos textos, implica un viaje de retorno que lleva a los personajes a la pérdida del nombre y el fracaso de un encuentro con el hogar. Si el relato de viaje tradicional se encarga de narrar lo perdido y el lugar que se ha dejado atrás con el propósito de esbozar el espacio que ocupa la identidad, estos textos relatan la imposibilidad de la vuelta a un lugar reconocible, y proponen la partida hacia el exilio como el evento que posibilita una mirada crítica frente a dicho fracaso. Es por eso que estas novelas pueden leerse como



textos “auto etnográficos”¹⁵ que se apropian de un género con tradición hegemónica para desterritorializarlo. Mediante el uso de la literatura de viaje, en la cual el viaje y la conquista han formado parte de los procesos de localización y construcción de la nación, y como el “comienzo” excéntrico de la literatura latinoamericana, estos autores proponen pensar la literatura de exilio, como la puesta en escena de dicha contradicción. Se trata de textos que presentan la idea del destierro como un exceso de repetición, como buscando un reconocimiento, una alianza con una literatura que los reconozca.

Resulta curioso que *Composición de lugar* y *Vudú urbano* hayan quedado “afuera” de la discusión en torno a la literatura del exilio durante la posdictadura. Quizás el error de la crítica haya sido precisamente el querer pensarlos sólo como textos extraños, y en el caso de Cozarinky casi como un texto extranjero para la literatura nacional. Sin embargo, la “contradicción ineludible”, a la que alude Saer en la cita que da inicio a este ensayo, de dicha lectura, es que ese mismo lugar ajeno que quizás ocupan estos textos ya viene inscripto en la literatura nacional desde sus orígenes, desde los comienzos más tempranos de sus propias narrativas.

BIBLIOGRAFÍA

- Andermann, Jens. *Mapas de poder: Una arqueología literaria del espacio argentino*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2000.
- Balderston, Daniel. *Ficción y política. La narrativa Argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987.
- Boym, Svetlana. “The Angel of History: Nostalgia and Modernity”. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Cozarinsky, Edgardo. *Vudú urbano*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984.
- Deleuze, Giles. *Difference and Repetition*. Nueva York: Columbia UP, 1994.
- Diego, José Luis de. *Una poética del error. Las novelas de Juan Martini*. La Plata: Editorial Al margen, 2007.
- González Echevarría, Roberto. “The Law of the Letter: Garcilaso’s Comentarios”. *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke UP, 1998.
- Kadir, Djelal. “Overture: Errant Landscape/Untimely Pilgrimage”. *Questing Fictions: Latin America’s Family Romance*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- Martini, Juan. *Composición de lugar*. Buenos Aires: Editorial Legaza, 1984.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. London: Routledge, 1992.

¹⁵ Mary L. Pratt usa el término “autoethnography” para referirse a aquellos textos donde el sujeto colonizado decide representarse a sí mismo “in ways that engage with the colonizer’s own terms” (7), mediante formas que responden o dialogan con las representaciones metropolitanas.

- Rosman, Silvia. *Dislocaciones culturales: nación, sujeto y comunidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- Saer, Juan José. "Caminaba un poco encorvado". *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Said, Edward. *Beginnings. Intention and Method*. Nueva York: Columbia UP, 1975.
- Solotarevsky, Myrna. *La relación mundo-escritura en textos de Reinaldo Arenas, Juan José Saer y Juan Martini*. Gaihersburg: Ediciones Hispamerica, 1993.
- Sosnowski, Saúl. *Represión y reconstrucción de una cultura. El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1988.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1984.
- Van Den Abbeele, Georges. *Travel as Metaphor: From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1992.
- Viñas, David. "El viaje a Europa". *Literatura argentina y realidad política: De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones siglo XX, 1974.
- Žižek, Slavoj. *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan Through Popular Culture*. Cambridge: October Books, 1991.